

# De la problematicidad erótica: ¿Por qué amamos la vida?\*

Julio Quesada

A V. R.

## 1. EL AMOR NUNCA MUERE

(Primer Acto)

En la cubierta de proa de una nave yace Isolda, la bella hija del rey de Irlanda; la acompaña Brangäne, su vieja ama de compañía. El rey Marke la ha pedido como esposa y se la confía a su sobrino Tristán para que la lleve hasta Cornualles. Al escuchar cantar a un joven marinero añorando a su doncella irlandesa, Isolda se despierta. Isolda le cuenta a su ama de confianza lo que le preocupa y desasosiega. A Morold, su anterior prometido, lo había matado Tristán por no pagarle el tributo debido al rey Marke; pero Tristán quedó herido. Poco después aparece por Irlanda con el nombre de Tantrís buscando las artes medicinales de Isolda. Ésta descubre que Tantrís es Tristán, el asesino de Morold, porque el fragmento de metal que encontró en la cabeza de su prometido muerto coincide con una muesca de la espada de quien dijo ser Tantrís. Llena de odio Isolda va a matarlo, cumpliendo así su juramento de venganza, pero en ese momento se cruza con la mirada de Tristán que despierta. Una vez curado vuelve a Cornualles, no sin antes jurarle a Isolda eterna amistad y agradecimiento. La propuesta de matrimonio hecha por Tristán en nombre de su tío, el rey Marke, provoca en Isolda el sentimiento de ironía y burla amarga del indiferente destino. Un sentimiento que es un cruce de caminos: amor y odio hacia Tantrís-Tristán.

Brangäne está desconcertada por todo lo que le ha contado su señora. Busca un cofre de oro que la madre de Isolda, al partir, le había dado; el cofre contiene un elixir de amor. Mientras tanto Isolda, gran conocedora de estas bebidas, coge el elixir de la muerte y pide que le tengan preparada una capa de oro. Llena de pensamientos inquietantes, Brangäne informa a su señora... Influenciado por Kurwenal, su fiel escudero, Tristán le entrega su espada e Isolda le ofrece la bebida de la amistad. Tristán coge la copa y bebe deprisa, Isolda la acaba apurando hasta la última gota. Van a morir. Pero la expresión de la muerte que debía aparecer inmedia-

\* Conferencia dada en Espacios Unión, Caracas, 1997.

tamente se transforma en una arrebatadora pasión amorosa (Brangäne había cambiado el elixir de la muerte por el del amor). Todos saltan de alegría. Tristán e Isolda se quedan solos, mirándose como si estuvieran en un sueño. Cuando Brangäne confiesa el cambio, Isolda desfallece en los brazos de Tristán.

#### (Acto Segundo)

Hace una noche clara y tranquila. En el castillo de Cornualles, Isolda espera impaciente a su amante. El rey Marke ha salido de cacería con su séquito. Aún está encendida la antorcha, cuando se apague ésta será la señal para Tristán. Brangäne le ha hecho saber a su señora que esto es una temeridad, que recela de Melot, uno de los hombres de confianza del rey. Pero, aunque inquieta, Isolda apaga la antorcha. Su ama de confianza sale a la terraza para vigilar. Tristán ya está en la habitación de Isolda: cae el uno en brazos del otro. Se miran y se desean... Se juran amor y se consagran a la noche. Sin embargo, los consagrados de la noche intuyen con el alba un presagio mortal. Cantan a la noche como reino del amor, y los presentimientos del destino infeliz se les hacen a cada momento más evidentes. Las premoniciones trágicas se escuchan a lo lejos y ya se cumplen.

Ahora se sienten los gritos de Brangäne. Kurwenal entra para avisar a los amantes que, abortos en ellos mismos, sentados en un banco de flores, no saben de la inminente vuelta del rey y Melot. Herido por la traición el rey acusa a su sobrino y antiguo vasallo fiel. Éste calla sin comprender. Extasiado le habla a Isolda quien se muestra dispuesta a seguirle al reino maravilloso de la noche. Tristán la besa dulcemente en la frente, y, ante esto, Melot, enfurecido por el ultraje, desenvaina la espada y lo hiere. Tristán cae en los brazos de Kurwenal, Isolda cae delante de él.

#### (Tercer Acto)

Mortalmente herido Tristán ha sido llevado por Kurwenal al castillo de Kaerol, la casa del padre. El malherido descansa a la sombra de un tilo. Un pastor pregunta por su señor Tristán y escucha una melancólica melodía. Kurwenal, afligido, le ruega al pastor que cuando vea en el horizonte una nave toque una tonada alegre. Continúa la misma melodía melancólica, triste. Se despierta Tristán. Su fiel escudero le explica al enfebrecido herido lo que ha ocurrido. Tristán maldice la perfidia del día y, llorando por los tormentos del amor, conjura la presencia de Isolda. Kurwenal le hace saber que ya ha enviado un navío para que traiga a quien le salvó la vida una vez. Vuelve a sonar la triste canción: Kurwenal cree que su señor va a morir. Entonces, el pastor toca una melodía alegre.

Tristán desobedece los consejos, se quita la venda de la herida y corre al encuentro de Isolda. En sus brazos exhala un último «Isolda» y cae muerto.

El pastor vuelve a tocar una canción alegre: «Una segunda nave». Kurwenal reconoce al rey Marke y a Melot. Lleno de rabia se abalanza contra Melot, luchan, y éste cae muerto. La gente de Marke trata de calmar a Kurwenal en vano, quien sigue luchando contra todos hasta que cae herido de muerte junto a su señor y amigo Tristán.

Tras la fuga de Isolda, Brangäne le había explicado al rey Marke la verdad sobre los amantes. El rey sale precipitadamente tras su esposa para casarla con Tristán. Muy conmovido, Marke se arrodilla junto a su «fiel amigo más infiel». La mirada de Isolda vaga indiferente. Extasiada contempla a Tristán... Y muriendo de amor le acompaña al reino que les es común, el reino de la noche.

## 2. MISTICISMO ERÓTICO MUSICAL

...1854. El mismo año que Richard Wagner lee por primera vez *El mundo como voluntad y representación*, la obra fundamental de Schopenhauer, ese mismo año comienza a pensar, versificar y componer su Tristán, trabajo que durará hasta 1859. Esta historia de amor (un romance medieval de origen celta) que en síntesis hemos contado al principio tenía durante la misma época un reflejo especular en la historia personal de dos amantes que tienen relaciones íntimas sabiendo que tal amor es imposible y que, a la postre, sólo traerá problemas y sufrimientos: Wagner se enamora de Mathilde Wesendonck, casada con quien sería socio y amigo de los Wagner.

¿Qué encontró Ricardo Wagner en Schopenhauer?: tanto el fundamento metafísico de su original drama musical, como la razón teórica y práctica de la lucha interna que se establece en el propio Wagner respecto de la función del Arte y que nos llevará, a través de sus obras, a una rica ambigüedad entre la **sensualidad** y el **misticismo** del alma romántica. Cómo le impactaron las razones del gran pesimista que desde mitad del siglo XIX va dando forma tan poderosa a ese sol pálidamente amarillento y malva que inunda la cultura europea. Contra la filosofía racionalista, amante de los ejes de coordenadas y del Orden Preestablecido, defensora de una Razón en donde caen sepultadas nuestras emociones y sentimientos, nuestros anhelos y pasiones, es decir, todo el colorido de nuestras vidas, contra esta corriente mecanicista y progresista reacciona Schopenhauer desde lo que se ha denominado **estética del pesimismo** en donde la música juega un papel fundamental.

Vamos a recordar algunos conceptos de este pesimismo. El mundo carece de sentido último porque la esencia del mismo es la Voluntad.<sup>1</sup> No tiene «fin»: ni en el sentido temporal, ni en el sentido teleológico.<sup>2</sup> Se trata de una «voluntad sin fin» que eternamente se mueve hacia la consumación de un deseo y eternamente vuelve a desear. Esta eroticidad no busca ni el Bien, ni la Felicidad; sino el deseo mismo. O, con otras palabras, la felicidad de la Voluntad es «desear aún», verse continuamente aguijoneada por el flujo infinito del deseo cuya consumación y paz —dejar de desear— se torna ontológicamente imposible. Esta Voluntad está eternamente hambrienta. No sabe objetivamente lo que quiere. ¿Qué quiere la Voluntad?: quiere más.

De ahí que la eterna insatisfacción nos envuelva en un juego erótico cuyo mortal enemigo es el tedio, el vacío, el aburrimiento. Nuestra empedernida voluntad de vivir nos coloca en un eterno conflicto,<sup>3</sup> enfrentándonos a una reali-

<sup>1</sup> A. Schopenhauer: *El mundo como voluntad y representación* (MVR). Traducción de Eduardo Ovejero y Maury, México, Porrúa, 1983, XXII, 98-99. El número romano indicará el capítulo y el número árabe la página.

<sup>2</sup> MVR, XXIX, 136-137: «En efecto, la esencia de la voluntad en sí implica la ausencia de todo fin, de todo límite, porque es una *aspiración sin término*». Negritas nuestras.

<sup>3</sup> «Y esto se repite indefinidamente: en ninguna parte encontramos un fin, una satisfacción definitiva, un punto de reposo». MVR, LVI, 242. Más adelante sintetiza así la cuestión: «Por su origen y su esencia, la voluntad está condenada al dolor. Cuando ha satisfecho todas sus aspiraciones siente un vacío aterrador, el tedio; es decir, en otros términos, que la existencia misma se convierte en una carga insoportable. La vida como péndulo, oscila constantemente entre el dolor y el hastío, que son en realidad sus *elementos constitutivos*». *Op. cit.*, 244.

dad inescamoteable: la eterna tensión entre la realidad y el deseo; tensión tan aguda como ese violín que jamás callará en nuestra consciencia... si llegamos al convencimiento romántico schopenhaueriano cuyo axioma existencial diría así: «Sufro, luego existo»<sup>4</sup>. Frente al Idealismo la esencia de la vida está en una voluntad tan ciega como viva. En el principio ni era el «verbo», ni la «acción», ni la «fuerza»; en el principio era Eros, entendido aquí sin oropeles metafísicos ni teleológicos porque el Deseo sólo se desea a sí mismo de forma, decíamos, tan viva como ciega.

Esta metafísica de raíz platónico-kantiana nos plantea muchos problemas. Si el mundo es fundamentalmente Voluntad, ¿qué ocurre con el tiempo y el devenir en el que se plasma la Voluntad, esto es, los individuos, los rostros de la voluntad de vivir? «Vorstellung», «Representación», es la palabra que designa todo ese mundo fenoménico, caduco, efímero en el que el hombre y la mujer se encuentran sumergidos bajo la ilusión de tomar por eterno lo que sólo es aparente, fugaz como cada «yo» que da forma momentáneamente corporal a la Voluntad y al Deseo, que se ilumina con Eros y luego desaparece como la propia espuma en el agua. Pero si tanta diferencia hay entre el mundo de nuestras pasiones, el mundo de Tristán e Isolda, considerado como meramente aparente, y el otro mundo, éste real, eterno, esencial, entonces ¿qué son realmente «Tristán» e «Isolda»? ¿qué significado tiene el Amor en un mundo meramente aparente condenado a la hoguera del olvido o al maquillaje de una Eternidad abstracta, aburridamente celestial cuyo eros se identificaría con el amor asexual que se le tiene a Dios? Teóricamente el pesimismo de Schopenhauer señala que el tiempo, como el espacio y la causalidad, sólo son formas *a priori* del sujeto de conocimiento. «El mundo es mi representación: (...) Todo lo que constituye parte del mundo tiene forzosamente por condición un sujeto. El mundo es representación»<sup>5</sup>. Tiene esta idea teatral de la vida como representación un hondo matiz barroco al que nuestro filósofo le ha sacado otro ángulo sintetizando filosofía y religión. Me refiero a la curiosa combinación que se hace entre la *Crítica de la razón pura* y la filosofía vedanta. Lo que Kant denominó formas *a priori* del conocimiento, el espacio y el tiempo, y las categorías trascendentales del conocimiento, Schopenhauer los bautiza de nuevo bajo la metáfora hindú de los «Velos de Maya». La idealidad del espacio y del tiempo y la de la propia muerte quedan inquietantemente al descubierto. Si el mundo es mi representación, entonces, se podría pensar que nuestras vidas sólo son «personajes» que representan sin saber el juego efímero y eterno de la vida. Desde mi vida tomo como real mis pasiones y, sin embargo, dice la melancólica sabiduría del filósofo, se trata de un engaño, de un bostezo de la vida que por un momento toma conciencia de sí como individuo confundiendo, en la representación que hacemos de nuestras propias pasiones, lo efímero e individual con lo eterno, la cosa en sí, la *Wille*, la Voluntad.

<sup>4</sup> Alexis Philonenko: *Schopenhauer. Una filosofía de la tragedia*, Traducción de Gemma Muñoz Alonso, Barcelona, Anthropos, 1989. § 51, pp. 286-291.

<sup>5</sup> MVR, I, 19.

Poéticamente así lo vio un gran schopenhaueriano como Jorge Luis Borges:

*Equivocamos esa paz con la muerte  
y creemos anhelar nuestro fin  
y anhelamos el sueño y la indiferencia.  
Vibrante en las espadas y en la pasión  
y dormida en la hiedra,  
sólo la vida existe.  
El espacio y el tiempo son formas suyas,  
son instrumentos mágicos del alma,  
y cuando ésta se apague,  
se apagarán con ella el espacio, el tiempo y la  
muerte,]  
como al cesar la luz  
caduca el simulacro de los espejos  
que ya la tarde fue apagando.<sup>6</sup>*

Pero aunque la pluralidad de los seres que pugnan entre sí sea irreal desde el punto de vista de la eternidad de la Voluntad, sin embargo, todos sabemos que desde mi representación y desde mi voluntad no dudamos en la «realidad» de nuestros deseos porque, y entre otras cosas, es lo que fundamenta ese axioma existencial del «Sufro, luego existo». Y buena culpa de nuestros sufrimientos tienen que ver con que muchísimas veces no se ven colmados nuestros anhelos y, por si esto fuera poco, además tendremos que tener cuidado de no caer en el aburrimiento, el vacío, el *ennui*, que puede producir el conseguir, al fin, lo que tanto hemos esperado y perseguido. Se trataría, a juicio de Schopenhauer, de suprimir al máximo la voluntad individual como paso hacia la negación de la Voluntad de vivir, punto de partida hacia el nirvana como única salvación. El individuo debe transformarse en un ojo puro de conocimiento y para ello le va a ayudar el Arte. Y de todas las artes la música ocupará un lugar privilegiado. No se trata, como indicó Leibniz, de un oculto ejercicio aritmético. Su efecto es muy distinto al de la resolución de un problema de matemáticas porque la música habla del yo y del mundo; las resoluciones numéricas que intuimos en un pentagrama sólo son el signo pero no el significado.<sup>7</sup> La música representa lo que es el mundo, y nos cuenta, nos narra, la historia de la voluntad, su historia secreta, el secreto a voces de la agitación y el anhelo.<sup>8</sup> Propio del romanticismo es definir la música como el lenguaje materno del sentimiento y de las pasiones. Esta lengua materna tiene aquí un significado profano: no se trata de la copia de las Ideas o de los conceptos sino de la «objetivación» de la propia Voluntad y, por eso, la

<sup>6</sup> Jorge Luis Borges: «La Recoleta», *Obra Poética. 1923/1977*, Buenos Aires-Madrid, Alianza Tres, 1981, pp. 29-30.

<sup>7</sup> MVR, LII, 203.

<sup>8</sup> «Nos cuenta, por consiguiente, la historia de la voluntad iluminada por la reflexión, cuyas manifestaciones constituyen la conducta humana; pero dice aún más, nos refiere su historia secreta, nos pinta cada agitación, cada anhelo, cada movimiento de la voluntad, todo aquello que la razón concibe bajo el concepto amplio y negativo del sentimiento, sin poder ir más allá de esta abstracción. Por lo mismo, siempre se ha dicho que la música es el lenguaje del sentimiento y las pasiones, como las palabras es el de la razón». *Op. cit.*, LII, 206.

música comunica directamente con la esencia del mundo.<sup>9</sup> Estos sentimientos «son» un continuo devenir de notas en constante acercamiento y fuga, como el eterno devenir entre el deseo y la satisfacción y vuelta a empezar. Unidad-pluralidad, unidad-pluralidad... Vagar en mil direcciones; apartarse del tono fundamental, volver a él; no sólo hacia los grados armónicos sino también hacia la disonante para volver al tono fundamental. Unidad-Pluralidad, Finito-Infinito...<sup>10</sup> Este pensamiento musical se dice de dentro afuera, como luz que ilumina lo fenoménico de la representación teatral situando el foco-orquesta atrás, casi sin verse, como si el sonido brotara desde la misma tierra, haciéndonos ver el exacto perfil de nuestros anhelos. La música es un ejercicio de metafísica porque ya no habla de éste o aquél determinado goce, tristeza, congoja, júbilo, espera, terror, desesperanza... sino que habla de estos sentimientos universalmente aunque no en abstracto, ya que la conexión música-vida es tan fuerte que rápidamente la reconocemos al caer en la cuenta de la analogía entre la cuerda que está siendo punteada y nuestra propia alma, o, cambiando de instrumento, que el saxo que nos enloquece de alegría o de tristeza es también un ejercicio de metafísica si entendemos, con Schopenhauer,<sup>11</sup> que ahí se está modulando, dando forma al aire; pero el aire, el «pneuma», es el alma del propio saxofonista retorciéndose en la soledad alrededor de la medianoche.

Filosofía y música, música y filosofía. Beethoven fue para Schopenhauer lo que Wagner para Nietzsche. Schopenhauer leyó filosóficamente los pentagramas y donde otros sólo veían un ejercicio aritmético él escuchaba el fragor de la esencia del mundo en tanto «Voluntad», y como filósofo le dio un nombre metafísico a la Sinfonía: «rerum concordia discors», la concordancia discordante de las cosas.<sup>12</sup> La confusión y el desorden asentados sobre el orden más perfecto; el ardiente combate junto a la calma y serenidad más bellas. Sinfonía del mundo que pone al descubierto, mediante sonidos, la íntima **contradicción** que late en la vida y la imposibilidad física y aritmética de encontrar un sistema armónico perfectamente puro. «De aquí, concluía Schopenhauer, que sea imposible imaginar una música perfectamente exacta, y que por lo mismo ningún género de música llega a su perfecta pureza; lo único que logra hacer es disimular las disonancias a ella inherentes distribuyéndolas en todos los tonos, es decir, ocultándolas por la medida»<sup>13</sup>. Filosofía, música y política: la posibilidad de una música perfectamente exacta sería el fiel reflejo de una sociedad totalitaria en la que cada indivi-

<sup>9</sup> G. Sand decía lo siguiente: «Con razón se ha dicho que el objeto de la música es **despertar la emoción**. Ningún otro arte puede despertar de forma tan **sublime** sentimientos humanos en lo más profundo del corazón del hombre. Ningún otro arte puede **pintar** ante los ojos del alma los esplendores de la Naturaleza, los deleites de la contemplación, el carácter de las naciones, el tumulto de sus pasiones y la languidez de sus sufrimientos. Arrepentimiento, esperanza, terror, meditación, consternación, entusiasmo, fe, duda, gloria, tranquilidad: todo esto y mucho más se nos da y se toma de **nosotros**, gracias a su genio y de acuerdo con nuestras propias inclinaciones». *Consuelo*, IV. Citado por H. G. Schen: *El espíritu de los románticos europeos*, México, F.C.E., 1985, p. 77. Las negritas son nuestras.

<sup>10</sup> «Por último, en la melodía, en la voz cantante, la que dirige el conjunto, la que marcha libremente entregada a la inspiración de la fantasía, **conservando siempre desde el principio al fin el hilo de un pensamiento único y significativo**, yo veo el grado de objetivación de la voluntad, la vida reflexiva y los anhelos del hombre». MVR, LII, 206. Negritas nuestras. ¿Podría estar ahí el antecedente del «leitmotiv» wagneriano?

<sup>11</sup> MVR, LII, 209.

<sup>12</sup> Patrick Gardiner: *Schopenhauer*. México, F.C.E., 1975, p. 347.

<sup>13</sup> MVR, LII, 210.

duo funcionase como un Todo y, por lo tanto, desapareciese como subjetividad, como diferencia y como posible contradicción. Si con Adrián Leverkühn creyésemos que la organización lo es todo, que sin ella «no hay nada y arte menos que nada», entonces también estaríamos preparados para aceptar el significado ontológico y político que encierra el contenido de lo que se ha llamado **composición rígida**: «Quiero significar con esta expresión la integración completa de todas las dimensiones musicales, la mutua indiferencia entre unas y otras gracias a una perfecta organización»<sup>14</sup>. Poner exclusivamente el centro de gravedad en la unidad-centro frente a la pluralidad, en la armonía a costa de la disonancia (aunque esto musicalmente fuera imposible), significa perseguir la «unidad total» de la música, aherrojar las infinitas posibilidades musicales en una fórmula. «Y en último término la supresión del conflicto entre el estilo **fugado polifónico** y la **esencia homofónica** de la sonata»<sup>15</sup>.

Pero habíamos dicho anteriormente que la finalidad del Arte se dirigía hacia la quietud del alma, la represión del deseo, la supresión de la individualidad, en fin: el **nirvana**. El placer estético sería el placer del ojo puro de conocimiento que, más allá de lo aparente y del río heracliteano, ve/escucha la sinfonía del mundo desinteresadamente... y ya no quiere más. El Arte se transforma en un consuelo del sufrimiento porque, según Schopenhauer, la esencia interior del conocimiento estético está en la **contemplación** del mundo en sí;<sup>16</sup> debido a esto queda la tragedia griega identificada con la resignación, como liberación catártica del dolor y de la eterna agitación, como paso hacia nuestra reunificación con lo Uno pre-erótico. Ahora bien, que el Arte sea un «sedante de la Voluntad» implica dos contradicciones internas que tendrá que resolver Ricardo Wagner: 1º) La primacía ontológica de la voluntad de vivir nos coloca en un presente sin fin que afirma: «la voluntad nunca muere»; 2º) El artista debería darle paso al santo, asumir la «beatitud» como fuerza de choque contra Eros que, sin embargo, estéticamente está motivado por la imaginación productiva del genio. Nuestra pregunta es: ¿hasta qué punto el músico le fue fiel al filósofo?

Wagner le confiesa a Mathilde Wesendonck en diciembre de 1858: «Se trata de probar un camino de salvación que ningún filósofo, particularmente Schopenhauer, reconoce, un camino para realizar el apaciguamiento de la voluntad a través del amor, y no el amor abstracto de la humanidad, sino el amor que realmente florece del amor sexual»<sup>17</sup>. ¿Cómo entender esta situación? No es fácil dar una respuesta libre de dudas y sombras. Porque está claro, por un lado, que Wagner lucha creativamente contra ese demonio melancólico del nihilismo intentando redimir la voluntad de vivir por medio del Amor; pero, por otro lado, hay un fondo musical que insiste en la melancolía, el vacío, el deseo de hundirse/naufargar para siempre señalado por su música infinita. Es este matiz nihilista (por otra parte, inseparable de la esencia musical de su drama) representado en la escena de su propia alma, un refinado gusto por la nada que impregna la época, lo que

<sup>14</sup> Thomas Mann: *Doktor Faustus*, traducción de Eugenio Xammar, Barcelona, Edhasa, 1978, pp. 224 y 225.

<sup>15</sup> Thomas Mann: *op. cit.*, p. 326. Negritas nuestras.

<sup>16</sup> MVR, XXXVII y XXXVIII, 159-163.

<sup>17</sup> Citado por M. Gras Balaguer: *Wagner. El autor y su obra*. Barcelona, Barcanova, 1981, p. 68.

deja entrever qué significa también ser romántico; por ejemplo, cuando en carta del 15 de diciembre de 1854 le hablaba así a su suegro Listz: «He encontrado un último somnífero, único que me trae el sueño en las noches de insomnio: el profundo anhelo que mi corazón siente por la muerte, la inconsciencia completa, el aniquilamiento total, un fin a todos los sueños, la última y única salvación»<sup>18</sup>. Una de las revoluciones más osadas del Romanticismo europeo consistió en que partiendo modernamente de las tesis schopenhauerianas (sólo podemos evocar aquí los antecedentes pitagóricos) la música trata de ocupar el lugar de la religión en tanto medio ideal para expresar lo inefable, para buscar y estar/sentir lo infinito; como búsqueda de la trascendencia y forma de llenar el vacío del alma que ahora se siente desbordada y desfondada eternamente por el propio Deseo sin fin de la Voluntad; en fin, como liturgia del apaciguamiento en donde el artista es a la vez sacerdote y víctima. Misa musical con un muy determinado y determinante escenario anímico: la Noche. Pero, y esto viene a señalar la profunda ambigüedad de esta redención por la música, los antecedentes de la Noche de *Tristán e Isolda* no miran genealógicamente hacia la beatitud de la paz celestial cristiana ni hacia la felicidad del apaciguamiento oriental, sino hacia Novalis y sus *Himnos a la noche* en donde podemos escuchar: «La unión que se forma también para la muerte es una boda que nos da una compañera para la noche. En la muerte, el amor es más dulce; para los que aman, la muerte es una noche de bodas, un secreto de dulces misterios»<sup>19</sup>. Recordemos el texto de la ópera. Tristán e Isolda se llaman «los consagrados a la noche», la misma expresión utilizada por Novalis. Por si este dato fuera poco podemos añadir que en la *Lucinda* de Schlegel ya había reaparecido el elixir de la muerte y del amor —una copa de agua de laurel y cerezo— en el contexto de la afirmación a dúo que hacen los amantes Lucinda y Julius: «¡Apuremos de un trago el resto de nuestra vida!»<sup>20</sup>.

Si en *Tristán e Isolda* se salva la voluntad de vivir por medio del amor, ha llegado el momento de recuperar las preguntas que nos hacíamos a propósito de la realidad de las apariencias respecto del Amor. ¿Qué significado esconde el misticismo sensual de Wagner?... Qué fino oído tiene Thomas Mann cuando nos hace ver que el núcleo eterno, lo imperecedero de la voluntad de vivir es de signo erótico.<sup>21</sup> La negación de la voluntad no es lo determinante (eso es sólo la superficie) sino que el Deseo mismo va más allá de la propia muerte. La música es una metafísica porque en el eterno e infinito diálogo Vida-Muerte quien sale victorioso es Eros. El joven Nietzsche, el romántico metafísico de *El nacimiento de la tragedia*, ya lo supo ver cuando a propósito del Acto III, Escena I, escribe: «Y cuando imaginábamos extinguirnos sin aliento, en un espasmódico estirarse de todos los sentimientos, y sólo una pequeña cosa nos ligaba a esta existencia, ahora oímos y vemos tan sólo al héroe herido de muerte que, sin embargo, no muere y que desesperadamente grita: '¡Anhelar! ¡Anhelar! ¡Anhelar, al morir, no morir de anhelo!'».<sup>22</sup> El *leitmotiv* que recorre el drama musical y lo vertebra por

<sup>18</sup> H. G. Schenk: *op. cit.*, p. 42.

<sup>19</sup> Citado por Thomas Mann en *Richard Wagner y la música*, Traducción de Ana María de la Fuente, Barcelona, Plaza y Janés, 1986, p. 99.

<sup>20</sup> Thomas Mann: *op. cit.*, pp. 99-100.

<sup>21</sup> Thomas Mann: *op. cit.*, p. 98.

<sup>22</sup> F. Nietzsche: *El nacimiento de la tragedia*, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1977, § 21, p. 169.



encima de todos los demás hilos conductores es Eros, el Amor, metafísica que desvela la esencia de la partitura como una cosmogonía en donde Eros juega el papel central. «¿Cómo podríamos morir? —pregunta Tristán en el primer borrador, el bosquejo sin versificar—. ¿Qué podrían matar en nosotros más que el amor? ¿Es que somos algo más que amor? ¿Puede acabar nuestro amor? ¿Podría querer yo un día no querer amar más? Si yo quisiera morir, ¿moriría el amor, puesto que eso es todo lo que **somos**?»<sup>23</sup>. Muy posiblemente esta razón erótica sea la causa de que al año siguiente de terminar el *Tristán*, Wagner le escriba a Mathilde Wesendonck en estos términos: «Frecuentemente pienso con anhelo en la región del nirvana. Pero en seguida el nirvana se me vuelve otra vez Tristán»<sup>24</sup>.

Eros místico, sí, pero sustentado en una metafísica atea en donde el mito erótico se nos transforma en un fin en sí mismo. Llegados aquí debemos introducir una nueva perspectiva para entender el alcance de esta cosmogonía erótica. En el emocionalismo orgiástico del *Tristán*<sup>25</sup> no sólo se escucha la influencia de la sana sensualidad y el naturalismo de Feuerbach —otro autor de cabecera para Wagner—; sino un embriagador y perverso aroma de «modernidad» que le disputa a Dios su herencia erótica. En la dialéctica entre la Muerte como extinción y la Vida como eternidad de Eros, en el corazón del drama de amor entre Tristán e Isolde, resuena el eco de una paradoja y de una ironía que no encontramos en Schopenhauer ni en la tradición mística premoderna. Ahora no se trata de la unión con Dios más allá de la muerte; sino de la unión total de dos almas humanas más allá de la muerte. Misticismo perverso de Wagner que en el propio drama se justifica por las consecuencias morales y religiosas que tiene el hecho de situar el drama de forma ahistórica para que, más allá de las formas históricas de representación, hable el propio mito erótico sin necesidad de Dios. No hay cielo, ni infierno. Ni rastro del pecado.<sup>26</sup> Nadie nombra o invoca la trascendencia porque se trata de un canto radicalmente mundano al Deseo que nunca, nunca muere.

Desde esta perspectiva cobra fundamento la tesis de Thomas Mann al afirmar que Wagner está mucho más cerca de Baudelaire que de Nietzsche a quien la voluptuosidad de Eros no dejaba de darle vértigos. Frente a la partitura de Tristán este gran psicólogo se ponía guantes a la hora de interpretarla. «¿Quién se atrevería a pronunciar la palabra, escribe Nietzsche, la palabra adecuada a los ar-

<sup>23</sup> Citado por Thomas Mann en *op. cit.*, p. 101-102. Negrita de Mann.

<sup>24</sup> Thomas Mann: *op. cit.*, p. 102.

<sup>25</sup> Emocionalismo que consigue técnicamente Wagner de forma «continua» gracias a la **música infinita**: «que redujo a un mínimo las divisiones dentro de un mismo acto y asignó a la orquesta sinfónica la función de mantener la continuidad con la ayuda de los **leitmotive**, mientras las voces cantaban en líneas ariosas libres, antes que en las frases equilibradas del aria tradicional. En cuanto maestro del **color orquestal**, Wagner tuvo pocos iguales, (...) era capaz de sugerir, suscitar o crear en sus oyentes ese estado total de **éxtasis**, a la vez **sensual y místico**, hacia el cual había estado tendiendo todo el arte romántico». Véase Donald Jay Grount: *Historia de la música occidental, II*, traducción de León Mames, Madrid, Alianza Música, 1984, p. 676. Negritas nuestras.

<sup>26</sup> Thomas Mann lo ha definido muy bien: «No existe cristiandad, que sería el componente histórico ambiental. No existe religión alguna. No existe Dios: nadie lo nombra ni invoca. Hay exclusivamente **filosofía erótica**, metafísica atea, mito cosmogónico en el que el tema del deseo crea el mundo». En *op. cit.*, p. 102. Negritas nuestras.

dores de la música del Tristán?»<sup>27</sup>. El autor de *Las flores del mal*, libro aparecido en su primera versión en 1857 y «corregido» por el Tribunal Correccional de París, sale en defensa de la música de Wagner como artífice de la música del futuro. ¿Qué música se escucha en estas flores perversas? ¿Qué palabra no nos atrevemos a pronunciar? En «La muerte de los amantes» Baudelaire versificó esta melodía erótica infinita así:

*Poseeremos lechos colmados de aromas  
Y, como sepulcros, divanes hondísimos  
E insólitas flores sobre las consolas  
Que estallaron, nuestras, en cielos más cálidos.*

*Avivando al límite postreros ardores  
Serán dos antorchas ambos corazones  
Que, indistintas luces, se reflejarán  
En nuestras dos almas, un día gemelas.*

*Y, en fin, una tarde rosa y azul místico,  
Intercambiaremos un sólo relámpago  
Igual a un sollozo grávido de adioses.*

*Y más tarde, un Ángel, entreabriendo puertas  
Vendrá a reanimar, fiel y jubiloso,  
Los turbios espejos y las muertas llamas.*<sup>28</sup>

¿Dónde está el atrevimiento?... «Sensualidad, una sensualidad tremenda, espiritualizada, elevada al misticismo, emparejada con un extremo naturalismo que no puede apaciguarse con la consumación, ésta es la 'palabra'»<sup>29</sup>.

### 3. ARTE PARA QUE NO SE ROMPA EL ARCO DE LA VIDA

En *El nacimiento de la tragedia* (1872) –libro dedicado a Ricardo Wagner– Nietzsche compara a Schopenhauer con el caballero que dibujó Durero: el caballero con su armadura, de dura y bronceada mirada, que por su voluntad de verdad emprende un camino lleno de espantos sin que lo desvíen de su decisión sus horripilantes compañeros, el sufrimiento y la guadaña; así va, desesperanzado, a solas con su corcel y su perro. Schopenhauer fue un caballero dureriano al que le faltaba toda esperanza pero quería la verdad. Se trae a colación esta figura porque la tragedia se asienta en el desbordamiento de la vida tanto por su sufrimiento como por su placer, un éxtasis sublime que habla a través de una música lejana y melancólica de las tres Madres de la tragedia o del ser: *Wahn, Wille, Wehe*: Ilu-

<sup>27</sup> Thomas Mann: *op. cit.*, p. 104.

<sup>28</sup> Charles Baudelaire: *Las flores del mal*, versión de Antonio Martínez Sarrión, Madrid, Alianza, 1982, p. 170.

<sup>29</sup> Thomas Mann: *op. cit.*, p. 104.

sión, Voluntad, Dolor.<sup>30</sup> El joven Nietzsche ya se había aprendido de memoria el *Tristán* y su primer libro publicado es realmente un ensayo filosófico-musical, y esto no lo afirmamos desde el exterior del texto sino desde dentro, señalando su **voluntad de estilo**.

Nos propone Nietzsche que escuchemos el III Acto de *Tristán e Isolda* poniendo entre paréntesis la palabra, sin texto, porque desde la primacía de la Voluntad lo que el oyente debe hacer es poner el oído a la escucha de la sinfonía del Ser. En este sentido estaríamos ante la danza pastoral de la metafísica: una metafísica de artista que le exige al oyente poner su oído a la escucha del «ventrículo cardíaco de la voluntad universal» para que «entienda» con los oídos y «vea» con la música cómo se expande el furioso deseo de existir por todas las venas de la existencia y se pregunte, al filo mismo de la embriaguez, si por oír y ver a fondo la vida no quedará por ello «destrozado».<sup>31</sup> El triángulo –Schopenhauer, Wagner, Nietzsche– del problema trágico nos señala a ese oyente como un «individuo», un «yo» protegido «representacionalmente», gracias a lo cual puede soportar mirar al fondo del abismo de la tragedia desde donde se alza, escribe magníficamente Nietzsche, «el eco de innumerables gritos de placer y de dolor que llegan del ‘vasto espacio de la noche de los mundos’».<sup>32</sup> Lo trágico consiste en esa tensión sin fin entre la Unidad y la Pluralidad, entre Dioniso y Apolo, entre la embriaguez y la medida. *Tristán* sería la obra que ha hecho posible la unión de lo dionisiaco con lo apolíneo –las dos fuentes griegas del pensamiento y el arte trágicos–, la posibilidad de escuchar el mundo como un todo sin negar la existencia individual. Por lo tanto Nietzsche está escuchando a Wagner desde ciertos presupuestos schopenhauerianos que tienen que ver con la *Vorstellung* –el mundo como Representación–; pero esta representación recupera al dios Apolo como principio de individuación. Esta fuerza creativa apolínea embrida los sentimientos de náusea que provoca la desmesura orgiástica dionisiaca haciendo posible que el grito de desgarrro, el movimiento, el sonido, se transformen en una obra de arte y no en una masa informe de placer y dolor. Apolo-*Vorstellung* (representación) pone en escena su magia terapéutica a través de la energía de la imagen, del concepto, de los límites y del ritmo que impone el Oráculo de Delfos: «conócete a ti mismo». Es tan fuerte el poder de la imagen, tan poderosas las imágenes de *Tristán e Isolda* como individuos, que hasta parece que la tensión se rompe hacia Apolo. Si esto fuera así estaríamos ante el sentido y la estructura del drama cristiano; pero para el Olimpo griego no se trata de drama, esto es, 1º) creación de la atmósfera de un problema, 2º) esplendor del problema y 3º) «fin» o «solución» del problema, ya sea un final feliz o desgraciado, sino de trama trágica, y lo trágico se diferencia ontológicamente de lo dramático en que carece de fin. Que no de forma y estilo. La música sigue siendo la auténtica «Idea» del mundo y el problema existencial escenificado sólo en su reflejo a través de «personajes». Y por eso el «personaje», cada individuo, tiene algo de Apolo y de Dioniso. El problema filosófico de la Unidad-Pluralidad lo resuelve Nietzsche-Wagner musicalmente mediante parejas en continuo diálogo: el ritmo y la armonía; no sólo el claro y bello sino del ditirámico que

<sup>30</sup> F. Nietzsche: *El nacimiento de la tragedia*, § 20, p. 164.

<sup>31</sup> F. Nietzsche: *op. cit.*, § 21, p. 168.

<sup>32</sup> F. Nietzsche: *op. cit.*, p. 168.

excita el fondo metaindividual; no sólo lo sobrio sino también la embriaguez; el tono fundamental pero también la disonancia más profunda; en fin, y con las propias palabras de Nietzsche: «Dioniso habla el lenguaje de Apolo, pero al final Apolo habla el lenguaje de Dioniso: con lo cual se ha alcanzado la meta suprema de la tragedia y del arte en general»<sup>33</sup>.

He aquí las últimas palabras de Isolda: «¿Son olas de suave brisa? / ¿Son olas de placentero aroma? / ¿Cómo crecen y me envuelven! / ¿Puedo respirar, puedo escuchar? / ¿Puedo saber, sumergirme, / arroparme en dulces efluvios? / En la marea de los goces, / en el eco musical del oleaje perfumado, / en el trémulo aliento cósmico, / ahogarme, sumergirme, / inconsciente —¡Placer supremo!»<sup>34</sup>. Se trata de un metafísico canto de cisne en donde la tensión entre lo real y la apariencia deja, a través de la excitación estética, la clara huella de Eros en ese ir más allá del aniquilamiento alimentado obscuramente por el placer primordial de la Voluntad.<sup>35</sup> El ojo apolíneo, el ojo hechizado que ve lo individual-concreto, mira la tragedia como imagen; pero en la imagen algo se nos revela y algo se nos encubre. El oyente dionisiaco tiene que transformar en vivencia lo que se encubre y, por eso, estará obligado a tener que mirar (*eídos*) y desear ir más allá del mirar porque en el drama musical se mira con los oídos. En otras palabras, en la génesis del mito trágico hay una conjunción entre el placer de la visión y el placer aún mayor de la negación de aquel placer.

De esta forma queda señalado estéticamente el problema de fondo: ¿de dónde procede el placer que brota desde el mismo pozo sin fondo del dolor?; ¿de dónde el placer estético de la propia tragedia? «Mirar con el oído» es una metáfora que puede ayudarnos a no buscar la causa de ese placer en una dirección moral, sino a contestar sin salirnos de la esfera puramente estética. Con esta hipótesis el joven Nietzsche pretendió diferenciar tajantemente el Olimpo griego del Dios cristiano. El mundo quedaría justificado como fenómeno estético frente a una consideración moral, tanto derivada de la compasión catártica como de la piedad cristiana o budista. Por un lado la imaginación, la creatividad y el juego inocente; por otro el pecado, la culpa y la redención. Humanismo de raíz trágico-lúdica frente al humanismo transmundano y ascético. La tragedia encerraba entonces un problema de hondo calado filosófico: ¿qué sentido (*télos*) tiene el universo? Desde el horizonte hermenéutico de la tragedia se contesta como artista, creyendo Nietzsche que sus razones filosóficas y filológicas (cuestión, decíamos, de estilo: pensar musicalmente y escribir como si la cuartilla en blanco fuera una pista de baile)<sup>36</sup> están siendo escenificadas por Wagner. La pregunta en cuestión —«¿cómo lo feo y lo disarmonico, que son el contenido del mito trágico, pueden suscitar un placer estético?»<sup>37</sup>— era una declaración de guerra de «Dioniso» contra «El Crucificado» en donde la tragedia salva la existencia a pesar del dolor y desde el dolor. «Lo dionisiaco, con su placer primordial percibido incluso en el dolor, es la matriz común de la música y del mito trágico»<sup>38</sup>.

<sup>33</sup> F. Nietzsche: *op. cit.*, § 21, p. 172.

<sup>34</sup> Thomas Mann: *Richard Wagner y la música*, p. 121.

<sup>35</sup> F. Nietzsche: *El nacimiento de la tragedia*, § 22, pp. 174-5.

<sup>36</sup> «Mi Alfa y mi Omega es que todo lo pesado se vuelva ligero, todo cuerpo, bailarín, todo espíritu, pájaro: ¡y en verdad esto es mi Alfa y mi Omega!». F. Nietzsche: *Así habló Zaratustra*, «Los siete sellos», traducción de A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1975, p. 317.

<sup>37</sup> F. Nietzsche: *El nacimiento de la tragedia*, § 24, p. 187.

<sup>38</sup> F. Nietzsche: *op. cit.*, p. 188.

Esta raíz común es la clave para responder a la pregunta que hacíamos sobre el placer de lo feo y lo disarmonico. Otra vez se nos hace clara la primacía de Eros al trasluz de la música ya que la tesis metafísicomusical queda al descubierto: «El placer que el mito trágico produce tiene idéntica patria que la sensación placentera de la disonancia en la música»<sup>39</sup>. Dioniso: he ahí la común raíz desconocida entre la música y la tragedia. Finitud-Infinitud; Pluralidad-Unidad; Individualidad-Totalidad... El joven Nietzsche no era ajeno al romanticismo y al océano de infinitud que con increíble maestría técnica Wagner pone en escena uniendo música y drama, música y poesía como un Todo gracias al contrapunto del *leitmotiv*. Si esta música es envolvente e infinita se debe a que Wagner construye sintagmas, esquemas, estructuras con los diversos motivos conductores que relacionan a un personaje, un objeto o un sentimiento con un tema melódico (habitualmente en la orquesta) y, a partir de ahí, va tejiendo y entretejiendo un encaje o red contrapuntístico de hilos conductores.<sup>40</sup> Gracias a esta técnica innovadora Wagner consiguió la correspondencia total entre el tejido sinfónico de los *leitmotive* y el tejido dramático de la acción. Lo que ocurre es que Nietzsche está convencido de escuchar algo más que esa formalización técnica; oye un eco lejano y profundo que traspasa el drama musical moderno, eco que le viene de Heráclito y la metáfora ontológica del Niño jugando inocentemente a orillas del mar, construyendo y destruyendo como Physis, Naturaleza. Este Niño-Artista que simboliza la Música y el Juego del mundo es la «fuerza plasmadora del mundo»<sup>41</sup>. De una forma aún más clara lo afirma tres años después en la *IVª Consideración Intempestiva. Richard Wagner en Bayreuth (1875-1876)*: «la música de Wagner, tomada en su conjunto, es una imagen del universo tal como lo entendió el gran filósofo de Éfeso: como armonía que la discordia genera de su propio seno, como unidad de justicia y antagonismo»<sup>42</sup>.

Esta fuerza imaginativa del Niño heracliteano ya no señala a un artista determinado sino a lo universal-abstracto o lo general-humano. La teoría del genio que ahí respira nos indicaría, traspasando lo fenoménico, que en lo dionisiaco se revela el auténtico artista: la Naturaleza con todo su placer y todo su dolor infinitos. Pues bien, haciendo pie en esta realidad disonante la tragedia refleja la capacidad del pueblo y la cultura griegas para soportar artísticamente el insoluble problema del sufrimiento y dolor generados por la propia vida. El éxtasis dionisiaco, a pesar de la apariencia schopenhaueriana, no es un sedante ni una virtud beata que sueña con la paz eterna; lo que nos emociona de esta actitud trágica ante la vida, sacudiéndonos desde los pies a la cabeza y encendiendo hasta nuestras más íntimas fibras sensitivas, es el heroísmo que encierra. Por esta razón se define lo sublime estético en tanto «sometimiento artístico de lo espantoso»<sup>43</sup>.

Nietzsche huiría más adelante de su libro de juventud, tratando de escapar de Schopenhauer y de Wagner, en busca del Sur, del mediodía y de una atmósfera menos cargada, más jovial, poniendo a Bizet y a su *Carmen* en el lugar que an-

<sup>39</sup> F. Nietzsche: *op. cit.*, p. 188. Negritas nuestras.

<sup>40</sup> Donald Jay Grout: *Historia de la música occidental*, II, pp. 672-674.

<sup>41</sup> F. Nietzsche: *op. cit.*, § 19, p. 159 y § 24, p. 188.

<sup>42</sup> F. Nietzsche: *Richard Wagner en Bayreuth*, traducción de Pablo Simón, Buenos Aires, Prestigio (5 vols.), 1970, vol. I, p. 831.

<sup>43</sup> F. Nietzsche: *op. cit.*, § 7, pp. 78-9.

tes ocupara Isolda. A la muerte de Wagner el ataque oficial de su antiguo discípulo y amigo no se haría esperar. Fue tremendo. Pero la cuestión es más compleja. Tanto que, a pesar de las críticas y del desplome final del propio Nietzsche<sup>44</sup>, la música y el Eros del Tristán nunca habrían de abandonarlo por completo. La amante de Nietzsche que nunca lo fue, Lou Andreas Salomé, escribió un poema titulado «Oración de vida» que le regala a Nietzsche para que éste le pusiera música:

«A fe que así el amigo ama al amigo / Como yo te amo, vidaenigma. / Haya exaltado en ti, haya llorado, / Dolor o dicha me hayas dado. / Te amo, a ti y a tus perjuicios: / Y aunque hayas de aniquilarme / Me desprenderé de tus brazos / Como del pecho amigo se desprende el amigo. / ¡Con toda mi fuerza te abrazo! / Que tus llamas me prendan fuego, / Que aún en las ascuas de la lucha / Siga adentrándome en tu enigma. / ¡Ser milenios!, ¡y pensar! / Cobíjame entrambos brazos: / Si regalarme dicha ya no puedes / Séa, aún tienes tu dolor»<sup>45</sup>.

Qué tremendo descalabro amoroso sufrió por la bella, inteligente y autosuficiente Lou. A partir de su encuentro y amor no correspondido el solitario de Sils-María pensó como nadie en la profundidad del dolor; pero la música que sigue hablando de Eros más allá de todo dolor y del conocimiento de nuestra finitud-infinitud<sup>46</sup> acaba en el *Zaratustra* con otra Oración de la vida:

*¡Eh, hombre! ¡Presta atención!  
 ¿Qué dice la profunda medianoche?  
 Yo dormía, yo dormía,  
 De un profundo soñar me he despertado:  
 El mundo es profundo,  
 Y más profundo de lo que el día ha pensado.  
 Profundo es su dolor.  
 El placer es más profundo aún que el sufrimiento:  
 El dolor dice: ¡Pasa!  
 Mas todo placer quiere eternidad,  
 ¡Quiere profunda, profunda eternidad!*<sup>47</sup>

Nietzsche ha mirado a fondo la vida. Voluntad, Ilusión, Dolor. Pero el placer, la voluntad creativa de decir «sí» y «amén», este infinito querer salvar a la vida de todos sus detractores, es aún más profundo que el sufrimiento. «Tales acusadores de la vida, la vida los supera con un simple parpadeo. «¿Me amas?, dice la descarada; espera un poco, aún no tengo tiempo para ti»<sup>48</sup>.

<sup>44</sup> «Así también Nietzsche, en la noche de su parálisis, al oír pronunciar este nombre (Wagner) reaccionaba y respondía: 'A ése lo he querido mucho'. (...) Pero me sorprendería mucho ser yo el único que tiene la impresión de que los alegatos de Nietzsche contra Wagner contribuyen más a encender que a enfriar los entusiasmos». Thomas Mann: *Richard Wagner y la música*, pp. 76-7.

<sup>45</sup> Lou Andreas Salomé: *Mirada retrospectiva*, traducción de Alejandro Venegas, Madrid, Alianza, 1980, p. 36.

<sup>46</sup> Recordemos el principio del II Acto: las antorchas se han ido apagando mientras la orquesta acentúa el tema de la muerte; en este clima exclaman los enamorados: «Selbst dann bin ich die Welt!» (¡Aún entonces soy el mundo!). Véase Thomas Mann: *Richard Wagner en Bayreuth*, p. 101.

<sup>47</sup> F. Nietzsche: *Así habló Zaratustra*, «La segunda canción del baile», pp. 312-313.

<sup>48</sup> F. Nietzsche: *op. cit.*, «El convaleciente», p. 300.

Tristán e Isolda: una historia de amor. Eros nunca muere. Sostenemos la vida —a lo largo y ancho de todo su dolor y todo su placer— con nuestra propia alma de seres creadores y efímeros que sólo viven eternamente una sola vez. El arte, y la música especialmente, lo hemos creado para que no se rompa el arco tensado cuya flecha siempre apunta hacia lo infinito de las propias pasiones y anhelos y a la eternidad de nosotros mismos aquí en la tierra como en el cielo. Cuánta razón tenía el loco que se abrazó a un caballo que estaba siendo maltratado en Turín: no amamos la vida porque estemos acostumbrados a vivir; no, amamos la vida porque nos hemos acostumbrado a amar.